

Perspectives on artistic practice

A trajectory of experience and reflection

Renato Cavalcanti Japiassú

“Dissertação para Obtenção do grau de Mestrado em Arte e Ciência do Vidro”

Supervisor:

Richard Meitner

Co-supervisor:

Christopher Damien Aurretta

March 2016

ACKNOWLEDGMENTS

To my loved parents, that have always valued my autonomy.

To my wife Maria Ganem, for everything she teaches me and shares.

To my friend José Luiz Liberato, who is an incredible person.

To my mother in law Angela Ganem, a great teacher and thinker.

To my amazing Friend Fabiana Comparato for her great translation.

To my professor Robert Wiley for teaching me how to love to work.

To my brilliant advisors Richard Meitner and Christopher Aurretta, who were immeasurably generous.

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGMENTS.....	i
TABLE OF CONTENTS	ii
TABLE OF FIGURES	iii
ABSTRACT	iv
RESUMO	v
INTRODUCTION	1
EXPERIMENTAL DESIGN	6
RESULTS AND DISCUSSION	10
CONCLUSION	13
PERSPECTIVAS SOBRE A PRÁTICA ARTÍSTICA.....	14
FIGURES	27
BIBLIOGRAPHY	35
FILMOGRAPHY	35

TABLE OF FIGURES

FIGURE 1 – AUTONOMIAN.....	27
FIGURE 2 – PROCESSES.....	28
FIGURE 3 – UNTITLED.....	29
FIGURE 4 – NEPTUNO.....	30
FIGURE 5 – GEOMETRY.....	31
FIGURE 6 – LIGHTING.....	32
FIGURE 7 – PERSPECTIVES.....	33
FIGURE 8 – VIEWPOINTS.....	34

ABSTRACT

The ideas presented in this dissertation will complement my 2015 exhibition, entitled Neptune. I will seek to investigate the following theories, as clearly as possible: relationship between art theory and practice, challenges and inconsistencies of artistic investigation in the academic environment, distinctions between communication and artistic expression, the misuse of art as merchandise, and finally utopias related to the author/spectator partnership. Subsequently, I will present my practical trajectory during this master degree with the aim of shedding a light on the relationship between my experiences and issues tackled by theory. My intention is to value art practice as a fundamental generator of knowledge and transformation, pushing against its compliance to market interests, and including the spectator in the discussion, valuing his/her autonomy.

RESUMO

As ideias que nesta dissertação irei apresentar são complementares à visita à minha exposição intitulada Neptuno, realizada em 2015. Buscarei investigar através de teorias, da maneira mais clara possível, na ordem em que estão escritas: a relação da teoria com a prática artística, desafios e incongruências da inserção da investigação artística na academia, as distinções entre comunicação e expressão artística, a arte como mercadoria e por fim utopias em relação a parceria autor/espectador. Em seguida apresentarei a minha trajetória prática deste mestrado no intuito de elucidar as relações da minha experiência com as questões abordadas pela investigação teórica. Minha intenção é de valorizar a prática artística como fundamental geradora de conhecimento e transformação, questionar sua sujeição aos interesses do mercado, e incluir o espectador na discussão, valorizando a sua autonomia.

INTRODUCTION

Aesthetic idea: "Representation of the imagination which induces much thought, yet without the possibility of any definitive thought whatever, namely concept, being adequate to it, and which language, can never get quite on level terms with or render completely intelligible."

Kant 1978 [1790/93]: §49

This chapter aims to examine the relationship between my own artistic investigation and how it is inserted within an academic context in order to establish methodological bases to assess this theoretical/practical articulation and its objectives. Grounded on these fundamentals I will relate personal reflections based on my art practice to ideas put forward by philosophers, considering the potential of art and its inclusion within the culture industry.

My path in this master degree started with a partly naïve partly, ill-informed personal attitude towards what is or can be the artistic expression. I found in the words of Robert Wiley and Richard Meitner interrogations and incentives to seek further my own answers through art practice.

This dissertation aims to transmit, within the limits of written language, knowledge acquired through my experiences and complemented by philosophical reflections. In this sense, this paper couples the information embedded in my sculptural work.

I begin this examination by making reference to the text *"The production of knowledge in artistic research"* by Hank Borgdorff. In it, the author offers an ample analysis of the unique characteristics of art as a vehicle for knowledge, carrying formation requirements and objectives, and disseminating knowledge to and within academia. Naturally, the author finds divergences, but seeks the best way to ally art practice and academic investigation considering the creation of knowledge as a common denominator.

The affirmation: *"the practice of the arts is central to artistic research"* [1] serves as a starting point and takes us to the complement: *"Characteristic of artistic research is that art practice (the work of art, the artistic actions, the creative processes) is not just the motivating factor and the subject matter of research, but that this artistic practice – the practice of creating and performing in the atelier or studio – is central to the research process itself. Methodologically speaking, the creative process forms the pathway (or part of it) through which new insights, understandings and products come into being"* [1]

The exploration of artistic practices is not only primordial for discoveries and problem solving within art practice itself, but also as reflection and relevant questionings beyond it.

In other words, artistic investigation here has two objectives, to stimulate the refinement of the author's artistic expression (and the spectator's sensibility), and to formulate questions, both objective and subjective, to be tackled within other contexts, such as the academic.

Nevertheless, although both knowledge created by the experience of producing art or that which results from reflections upon it can be complimentary, they have very distinct natures. Theory cannot replace experience when the issue is the transmission of knowledge, given the immense limitation of words in comparison to artistic expression.

Hence, through this theoretical investigation I intend to expose the inability of theory to equal experience, denouncing its negative influence on art. I believe that art is of great cultural importance when it is able to create sensory rather than solely conceptual knowledge; therefore, my effort is in trying to reclaim the sovereignty of art over other forms of knowledge generated by practice.

These issues also relate to subsequent questions that require attention. Considering subject, methods, contexts and results, Borgdorff emphasizes 4:

1. *"The content of what artistic research investigates seems to elude direct access. It has an experimental component that cannot be efficiently expressed linguistically"*
2. *"In the context of discovery, pre-reflective artistic actions embody knowledge in a form that is not directly accessible for justification"*
3. *"The meaning of art is generated in interactions with relevant surroundings"*
4. *"The experiences and insights that artistic research delivers are embodied in the resulting art practice and products. In part, these material outcomes are non-conceptual and non-discursive, and their persuasive quality lies in the performative power through which they broaden our aesthetic experience, invite us to fundamentally unfinished thinking, and prompt us towards a critical perspective on what there is" [1]*

Given the belief that it is impossible to comprehend art in its totality solely through theory, and also within an academic universe, it is time to denounce the castration suffered by art when forced to submit itself to the market's administration. In this context I make reference to French philosopher Gilles Deleuze, and extracts from his text *What is the Creative Act?* His extremely didactic distinctions, firstly in relation to the nature of idea and of communication, and secondly between the work of art and communication, become very pertinent in order to elucidate questions related to intentional distortions about art.

"(...) Having an idea, in any case, is not on the order of communication. (...) Primarily, communication is the transmission and propagation of information. What is information? It is not very complicated, everyone knows what it is. Information is a set of imperatives, slogans, directions—order-words. When you are informed, you are told what you are supposed to believe. In other words, informing means circulating an order-word. (...) Information is communicated to us, they tell us what we are supposed to be ready to, or have to, or be held to believe. And not even believe, but pretend like we believe. (...) This is the same thing as saying that information is exactly the system of control." [2]

In my understanding communication is one of the most important tools of the "culture industry" strategy. Curators and their texts, art critics and collectors, when voluntarily inserted in this mechanism tend to have precisely the intention of imposing some sort of truth upon the subjectivity of artistic expression, in this way not only dulling the spectator, but as a consequence controlling the whole commercial art chain in foreseeing profit.

Thus there is no doubt left. I present another extract from Deleuze's text in which he clearly expounds his point of view through a question: *"What relationship is there between the work of art and communication? None at all. A work of art is not an instrument of communication. A work of art has*

nothing to do with communication. A work of art does not contain the least bit of information. In contrast, there is a fundamental affinity between a work of art and an act of resistance.” [2]

Here it makes sense to include a reflection on the act of resistance and in relation to what we resist to. And for this purpose I resort to German philosopher and sociologist, Theodor W. Adorno, as theoretical substance and argument from his text: *About the culture industry*. In his assertion art is inserted in a greater context, that of culture, which in the author's vision “...seria a manifestação da humanidade em estado puro, abstraindo de quaisquer contextos funcionais da sociedade” and “...o que é específico na cultura é aquilo que escapa à nua e crua necessidade da vida” [3] “(...)would be the manifestation of humanity in a pure state, abstracting from any functional contexts of society "and " (...) what is specific of culture is that which escapes the naked necessity of life" (Free translation just as reference)

In a more in-depth analysis, Adorno affirms: “A cultura é o protesto perene do particular contra o geral, na medida em que este mantém aberto o conflito com o particular. ... Mas sem culpa subjetiva, nem vontade individual, a administração representa inevitavelmente o geral contra esse particular. A sensação de desacerto, de incompatibilidade entre a cultura e a administração, é inseparável deste facto. Ela dá testemunho do antagonismo persistente de um mundo em persistente progresso de uniformização” [3]

“The culture is the perennial protest of particular against general, to the extent that it keeps open the conflict with the particular. ... But without subjective guilt or individual will, the administration is inevitably represents the general against this particular. The feeling of mismatch, incompatibility between culture and administration, is inseparable from this. It bears witness to the persistent antagonism of world in a persistent progress of standardization” (Free translation just as reference)

So we arrive at this question: What does culture (and within it, the work of art) resists to? It resists to its own administration and its own commercial utility. This administration, which insists in standardizing the spectator to control the demand and offer of artistic production, winds up transfiguring society's relationship with art, which in turn is substituted by a mirage of itself, subsequently offered to the client.

In relation to this clash of spheres, and in defence of culture, Adorno affirms “a cultura opõe-se à administração. Seria mais elevada e mais pura, algo de inviolado, não talhado em função de quaisquer considerações tácticas ou técnicas. Em linguagem intelectual, chama-se a isso a sua autonomia” [3] “culture is opposed to the administration. It would be higher and purer, something inviolate, not cut because of any tactical or technical considerations. In Intellectual language, is called to this their autonomy” (Free translation just as reference)

Coincidentally, the title of my first individual exhibition in the MA was “Autonomiam”, an insinuation created though a group of mostly abstract pieces based on these questionings involving and dealing with the issue of sensibility (see Figure 1). In the exhibition, the works offer the spectator non-conceptual relations with themselves and e although they have indirect relation to the theory, they reach much more directly the crux of the matter.

Up to this point, we have a conflict between the nature of art and the interests of its industry. And what I need as an artist is what I have to offer here: collaboration in the search for solutions to this conflict, or perhaps utopias. This personal will to be an active part of actions in benefit of art is due to the understanding, from the experience of artistic creation, of the transformative power of art, individually and collectively, and also that, mainly as a spectator, that we are frequently refrained access to this power. It is clear to me that the most direct way to comprehend the power of art is through experience and not through discourse, hence it is important that the artist, the creation and the spectator develop closer relationships in order to favour the conditions for such collaboration with a transformative objective.

Since this conflict of interests (or cultural crisis) extends to us all and is caused by the interests of a minority [4] [5], I believe its resolution must come from proposals put forward by the majority. In my point of view, art should be a vehicle for the transformation of such panorama, especially given that, amongst its many qualities, art has the potential to teach in a very captivating manner the spectator and the artist to imagine, and imagination is vital for the creation of a different context for art itself. But for art to be that vehicle, it seems fundamental a narrowing in the artist's relationship with spectator, and the emancipation of both. If the artistic practice is so transformative for the artist, it can also be said that in addition to the intimate and personal experience that it generates, there are from it, the possibility of a "dialogue" or immaterial exchange between the proposed universe or implied by artist and sensitivity and cognitive faculty of the viewer. Both participants are responsible for this relationship. The unbalanced perception about these responsibilities draws them further apart and generates a dispute where there should exist collaboration. Both roles are embedded within flawed preconceptions. I explain: it is common for an artist to be analysed as possessor of a superior sensibility and hence seen as the one to be admired, studied and comprehended (and naturally the opposite is true), this also gears them to be perceived as unilateral transmitters of their interior universes (and also marginalized). They are frequently perceived as self-sufficient and self-referent authors. And in general, the spectators are left in a passive and distant position, observing the other through an invisible display window. These predefined and veiled attitudes end up creating impediments to a potential exchange between both transforming the work of art into a barrier or limit when it could in fact act as a bridge. Pursuing a closer relationship means sharing responsibilities between artist and spectator; for the artist this implies moving oneself from the "comfortable" and the useful for the marketing pose of a performer exhibitionist communicator, and for the spectator it implies their own emancipation. In this manner, each in their own way will seek an alliance with no intermediaries in order to understand that the experience can be whole when both parties share roles that are at the same time common to the two, yet distinct, and in certain aspects complimentary or equivalent. This way all are invited to explore uncertainties, curiosity and imaginations, thus exponentially multiplying meanings and possibilities. In this sense one of art's great potentials might be stimulated, that of constantly revisiting current scenarios.

I would like to end this chapter with a last but not less important theoretical reference – ideas and reflections from the book "The Emancipated Spectator" by philosopher Jacques Rancière. With notable clarity, the author investigates the relationship between the spectator and the theatre, dance and

performance, at the same time offering perfectly appropriate arguments that fit a wider scope of art forms. Hence, for considering his writings a contribution of great value to both discussions around the importance of art and the relationship artist-work of art-spectator, I will make reference to some text excerpts. I start by his definition of performance, which in my understanding can be applied to any art form: *"It is not the transmission of the artist's knowledge or inspiration to the spectator. It is the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them excluding any uniform transmission, any identity of cause and effect."* [6]

In relation to the power of the spectator, which should be valued and restored, the following quotes tackle the issue with precision:

"The collective power shared by spectators does not stem from the fact that they are members of a collective body or from some specific form of interactivity. It is the power each of them has to translate what she perceives in her own way, to link it to the unique intellectual adventure that makes her similar to all the rest in as much as this adventure is not like any other. This shared power of the equality of intelligence link individuals, make them exchange their intellectual adventures, in so far as it keeps them separate from one another, equally capable of using the power everyone has to plot her own path." [6]

"It is in this power of associating and dissociating that the emancipation of the spectator consists - that is to say the emancipation of each of us as spectator. Being a spectator is not some passive condition that we should transform into activity. It is our normal situation. We also learn and teach, act and know, as spectators who all the time link what we see to what we have seen and said, done and dreamed. There is no more a privileged form than there is a privileged starting point. Everywhere there are starting points, intersections and junctions that enable us to learn something new if we refuse, firstly radical distance, secondly the distribution of roles, and thirdly the boundaries between territories. We do not have to transform spectators into actors, and ignoramuses into scholars. We have to recognize the knowledge at work in the ignoramus and the activity peculiar to the spectator. Every spectator is already an actor in her story; every actor, every man of action, is the spectator of the same story" [6]

And within an artistic context, it is worth clarifying that the meaning Rancière assigns to emancipation is: *"the blurring of the boundary between those who act and those who look; between individuals and members of a collective body."* [6]

I, hence, conclude this chapter with a final quote from "The Emancipated Spectator" which brings together artists, works of art and spectators based on a notion common to the three, that of contribution to society. *"Like researcher, artists construct the stages where the manifestation and effect of their skill are exhibited, rendered uncertain in the terms of the new idiom that conveys a new intellectual adventure. The effect of the idiom cannot be anticipated. It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the 'story' and make it their own story. An emancipated community is a community of narrators and translators."* [6]

EXPERIMENTAL DESIGN

The sculptural work, which now will be considered, was not developed before, nor in response to, or as an example of the perspectives tackled in the previous chapter, it was in fact simultaneously developed in agreement with such perspectives. In this theoretical-practical articulation the constant shift between these two standpoints aimed to preserve the individuality of each investigation without generating a linear relationship between the two, as this would naturally drive one to be perceived as a result of the other, or as developing from the other.

If theory seeks to generate rational knowledge and questionings through arguments and concepts, artistic creation declines rational reflection and discourses in its practice, with the intention of externalizing the author's sensibility and objectives, which in turn stimulates the spectator's sensorial knowledge.

Based on the insurmountable distance between these two attitudes, rational and sensorial, creating a strategy to identify a relationship between the two becomes indeed necessary. The chosen path will result from questions and insights generated by one in relation to the other in alternation.

From the very start to the conclusion of my exhibition Neptune my personal attitude towards my artistic work and experimentation has been constantly influenced by these philosophical, social and economic standpoints (even though at the same time I have always tried to create some distance from them, trying to look further into myself and avoiding rational guidance when in the creative process). And the precursors of what I understand today as my current "artistic ethics" (if I might call it that) are Richard Meitner and Robert Wiley, who focussing on the intimate and personal expression of the author, always privileged artists' emancipation in face of the strategies and expectations imposed upon art professionals, like communication, the intention to transmit concepts, the simplification of messages, etc.

This important space for personal expression and for an internal quest, as the main or sole objective of this practical investigation, allowed the Neptune installation, even before its creation, and other works of art I developed during the master's to be free from distortions resulting from rational purposes.

Reflecting upon practical works is a way of trying to share the artist's perspective and experience, and even though I consider experience to be impossible to communicate in its entirety, rituals and contexts can help demystify the author's practices and actions, hence inviting others who have not yet experimented with artistic creation to seek their own paths as creators or spectators.

The installation is the fruit of internal transformations that were generated in the context of the master's degree jointly with other signs collected along my life. I do not have any ambition of undoing, however, the mystery that this web of signs and influences form; on the contrary, I refute any attempt to develop personal or external interpretations of narratives and single meanings. The same I expect and/or impose

on the spectator, offering a veiled incentive towards a perceptive and sensorial autonomy, privileging ample and unrestricted interpretive freedoms.

Hence, a more comprehensive and playful experimental process was initiated on these bases. I let myself wander through numerous techniques and materials whilst simultaneously staying attentive to the processes and results of those producing around me. Right from the beginning I was interested in experimentation as ends in themselves, as brief or long personal rituals of manual, mechanic work, laying somewhere between what we can and cannot control, between our imagination and sensibility, and the whims and limits of materials and tools. I came across many questions and answers, stimulus, tests and perseverance, and to a certain extent the simple continuity of these steps, less and less rational because they were fragments of a whole always invisible and mysterious, constituted the path towards the presentation of my final work. Based on my enchantment with the world of experimentation, I captured images of the processes, then edited by Maria Ganem, and subsequently together we produced the video *Processes* presented as part of the thesis. (see *Figure 2*)

The work results from a rhythm, which is not continuous at all times. It was very important for me to realize that the inspiration comes both from long chains of actions and also from many necessary interruptions and new beginnings.

At a certain point, facing possible paths unfolded by each experience, I felt a great need to distance myself from what I had produced until then, as well as from external perspectives. I was then lucky to have another fundamental encounter with Richard Meitner, during which I was able to identify the novelties in the work I was developing and was able to choose one piece, the last I had produced, (see *Figure 3*) and from it started to imagine little by little other elements that could compose the final installation. This crucial choice came from the understanding of a desire to externalize a series of personal symbols through an installation formed of correlated elements, all of them conceived within a short space of time, and grounded in and collaborating towards an attentive inward look during a very special moment. I feel that in the midst of many moments of acquisition of knowledge this was a particularly important one to be shared due to its evident impact not only on my final work but also on the construction of a dialogue with theory, and most importantly in the happiness and motivation I felt during the choosing process. This happiness has become a reference to what can and should be a process of personal artistic investigation and, as abstract as it may be, it would be impossible not to at least attempt to transmit it.

From this moment on I knew I would not show isolated pieces that told about my path through the master's degree. I understood this concluding work did not have the objective of representing my whole 2 years of investigation, but rather it should show where I had arrived. I would develop an installation that turned the exhibition space into a scene. And so I had the possibility of creating an atmosphere. And for the first time, my path towards conclusion revealed itself abstractly.

The installation is composed of individual elements of somewhat undefined scale, given that there is no human reference in the scene other than the spectator, that relate to each other and the space they are in. They are individual because they were thought of individually and possess particular aesthetic

characteristics granting each element the possibility of creating independent narratives. They relate to each other because common materials and scales unite them, and they relate to the space because they use the ground and walls not as intermediaries, but as an absence of interference enabling them to expand beyond their real dimensions (*see Figure 4*).

The main materials are concrete, borosilicate glass in solid rods and special Styrofoam for thermal coating. The three undergo completely distinct manipulation processes, the concrete is created in cold castings, the borosilicate glass has been mirrored and worked on the torch and the Styrofoam was sculpted by knife. Some elements were adorned with laser engravings. These materials have particular characteristics that I positively welcomed and explored. Concrete's colour and texture is similar to rock, and it is a material that transmits ideas of passage of time due to its imperfections and hue variations. Glass is potentially less visible when transparent, almost invisible, and opaque when mirrored. Its rectitude can represent imaginary lines but it is also used as a structural element. The perception of the fragility of glass and the fact that it is used to support the concrete creates a contradiction and yet makes reference to a material that is not present, the reinforcing bar. The Styrofoam pretends to be rock, but it is the lightest of all materials and yet it transmits the most visual weight. The materials alone establish relationships of weight, mass, opaqueness and texture.

Another unifying element is geometry; explicit in the forms and bi-dimensional patterns and in the way the pieces are displayed in the space, relating to drawings of chemistry representations as well as mystical symbols. (*see Figure 5*)

The lighting of the pieces was also specially conceived and developed for the space and the installation, all elements present are part of the work (*see Figure 6*). The glass spots hanging from threads as straight lines were carefully positioned to light up the elements. The neutral temperature of the light and its design bring more drama to the scene, whilst the height in which the spots are positioned allows them to be observed from up close. Here I would like to mention that the lamps were developed thanks to the immense help of master glassmaker Jose Luiz Liberato and professor Nuno Paulino, who offered all the electronics support without which this solution would not have been possible.

The soundtrack completes the scene. Hidden and coming from the floor above the floor where the installation is located, it directly influences the atmosphere of the space. Consisting of extremely long notes, it fills the room with emptiness, keeping external sounds away and stimulating yet another sense.

I highlight here other fundamental analytical elements that have greatly influenced my work: the space that housed the exhibition and the relation artist and gallerist. From the moment the project was nothing more than mere drawings and vague words about what it would become, there was already great empathy and trust from Fernando Sousa, owner of Verso Branco gallery.

The architecture of the space had not only the ideal dimensions and conditions for the pieces, but also inspired characteristics of this site-specific work. One of these characteristics was: the slope at the entrance of the space which influences perception of and engagement towards with the work in two ways, firstly by creating two distinct perspectives for the scene (*see Figure 7*), a superior somewhat aerial view, more ample and distant; and also an inferior closer view where the spectator can walk through

the elements, lowering himself to observe details and gain new viewpoints (*see Figure 8*). As one descends the stairs the space also stimulates a change in level. This brief ritual for the spectator also involves sound transition, which benefits from the particular acoustics of the space, accentuating a series of differences between these two levels, external and interior, superior and inferior, terrestrial and extra-terrestrial, real and imaginary.

It is precisely between, and in both these spaces, in every way, the work aims to be: abstract and symbolic, scientific and playful, past and future, or maybe in a time that only exists in the imagination of the one who interprets it. These overlaps and bifurcations seek to create doubts, coexisting contradictions, complementarities or choices made by the spectator and the artist. The work of art wishes to alter the perception of time in relation to itself, whether freezing or retarding it, as long as it allows room for one to experience these differences. Above all there should be respect for the sacred space between the work of art and one's perception.

RESULTS AND DISCUSSION

After the exhibition came a fruitful period of reflection about what has passed and a chance to deepen theoretical and practical knowledge of the world that surrounds and interests me. The artistic practice previously explored brings on a series of understandings about many themes like the purposes of art, the relevance of the work of other artists, connection with the theoretical arguments of philosophers, practical questions regarding the art market, as well as many new curiosities. I feel there was a personal expansion of the sort that brings about more and new investigations, doubts and desire to transform.

It was chronologically after the conclusion of the practical part of the master's that the theoretical articulation that composes this dissertation began. And in this new challenging moment I had great luck to count with the support of Christopher Aretta, my co-advisor, who besides from turning out to be a great friend and mentor, offered, through a rich exchange of ideas, his perspectives as a great philosophy, pedagogy and poetry expert – to mention only a few topics that were fundamental to my formation. These other perspectives, so generously shared, served as a bridge to link my perceptions with that of others, and ultimately created in me an enormous desire to share what I had found, both in practice and theory, through practice and theory. I admit that it is impossible to achieve the richness of this exchange when restricted to words, at least in this context, but I think it is pertinent to suggest a starting point for those who read this.

This newly acquired knowledge also expanded my sensorial capacities making me understand, in a manner to be shared, the reasons why certain artists and their works of art have such great impact on the spectator. And for believing that these impacts are so important and that they echo issues tackled until now, I would like to briefly mention some artists and some of their specific works in order to exemplify characteristics that I consider valuable. These examples are of great utility for the sake of argument when searching for common denominators between distinct artistic sectors as well as in considering their boundaries and whether they really exist, are desirable or can be blurred.

In common, I am able to identify certain dichotomies: personal/collective experience, dialogues with/without words, doubt as potential/mistake, and plurality acquired through multiple points of view / oversimplification creating stereotypes.

It is noticeable that the artists selected for analysis act in different sectors of artistic production and were intentionally chosen for this reason, in order to infer an analysis otherwise potentially restricted and self-referent, and to clearly demonstrate certain common denominators (Although again, observations are not able to substitute the whole experience. Yet can potentially create the desire to see them).

The first artist I would like to comment on is Nicolas Provost and in special his trilogy "Plot Point", composed by the films *Plot Point* (2007), *Star Dust* (2010) and *Tokyo Giants* (2012) [7], created based on images captured in New York, Las Vegas and Tokyo, respectively.

Nicolas Provost puzzles us in benefit of our own imagination. In his “real” or documentary images the virtual absence of dialogues and formal chronology offers a sort of antidote to the mediatic doctrine towards images, which tends to empty it of meaning, by using certain clichés to confront its own obviousness.

To create the atmosphere of suspense in these three films the work utilizes, apart from audio effects, almost inaudible or incomplete dialogues counting, above all, with the imaginative collaboration of the spectator. In a certain way, it can be said that it imposes an external investigation (impossible to draw a conclusion) towards the motives or interests in relation to the inherent choices of images and symbolisms. I believe it is an exchange offer, between the film’s rational comprehension (and for so, restrictive) against one’s sensation.

It might not be an overstatement to affirm that Nicolas, in his own way and within his particular historical context, reformulates the spectator’s point of view so to observe the work of art for more than just its triviality or what we “always see”. The experience that the artist and his films’ convey also benefit from the context in which his work is screened (art galleries, art film festivals, museums) – places in which the ritual is assumingly to stimulate new viewpoints beyond what is vulgar.

Stimulating similar points but in a distinct manner Pina Bausch in her extent work values a new, fragmented and poetic view of reality, counting with the plurality of her dancers (both in ethnic and biotype terms) and the intimacy through which the work is developed along many years of collaboration. She also counts with majestically conceived sceneries, costumes, lighting, music and every other resource available in dance and theatre in order to create rich symbolic and multifaceted worlds, which are experienced live by spectators or through film recordings.

The dance numbers benefits from the intimacy that we all have to a certain extent with the mechanic, gestural and expressive possibilities of our human bodies, driving us to draw parallels between our own personal motor coordination and body language experiences and the more controlled, expressive, original and subtle movements of the dancers who perform. Hence, it is “understood” even without words, allowing for an inevitably collective and individual interaction.

Filmmaker Wim Wenders’ starting point for his film *Pina* (2011) [8] seems to be exactly the understanding of these potentials, on which he then adds particularities of film editing and technical possibilities to create for the spectator a complex “narrative” (a web of abstract stories).

He brings the choreographies out of the performance room (that in a way can be seen as a frame for a moving painting or plinth for a group of moving sculptures) into the real and poetic world. And this displacement gains (we gain) with beautiful overlaps of achievements and experiences from both cinema and dance (and a new perspective towards the work of Pina).

In his tribute film to great choreographer and dancer Pina, he also included images and accounts by dancers of her company, making it clear that collaboration and exchange of perspectives was fundamental for the richness of her creations. Pina (and also Wim Wenders) equally values the indispensable and particular collaboration of each dancer, as she praises the ability of the other to

comprehend, highlighting the creative responsibilities of all involved (including others beyond the dancers) and in a way sharing authorship.

Now I would like to add to this group of artists, Christian Marclay and his work *The Clock* (2010) [9] shown at Fundação Centro Cultural de Belém (CCB) in 2015. The audio visual work uses archive images, in great part of the North American cinema industry, that are reinterpreted through a decontextualization of its original use. Extensively exploring the relationship between image, sound and noise, he edits film images from different eras creating a dense temporal and overlapping web, transforming the spectator's absorption of narratives into a singular experience. During the incredible 24 hours of his film, meticulously organized images of films in which clocks, and hence time, are evoked, he tirelessly ensembles small fragmented pieces of narrative contained in single long takes, creating sound settings that are then overlap with the original film audios.

The outcome is a subversion of the relationship spectator > audio visual work. And through the many brief paths he creates and suddenly abandons, he values each film excerpt for their enormous symbolic and narrative potential.

These and so many other artists are reference of explorers of the unknown and questioners of an ever more even form of organization, and they instigate movement, mainly because they point to efforts related to our sensibility beyond our rationality. We, spectators and also artists, start to feel gratitude towards the stimulus and respect towards the development of new and more ample abilities concerning our bodies, hearing, abstract cognition, vision, etc. In addition, these works also generate in us dissatisfaction or at least a counterpoint in relation to all artistic expressions that are deliberately simplified and inhibit or devalue our innate imaginative abilities, as they only reproduce what has been done before or what is considered (or validated) to be artistic and creative.

CONCLUSION

I have aimed to offer with these words and the works of art I have produced and shown a particular transformation trajectory not isolated from the world I find myself in today. Based on a collaboration between “opposites” – artistic practice/theory, spectator/artist, art/market, personal/collective – I tried to develop less unilateral perspectives on these issues, avoiding unnecessary radicalisms and proposing more conscious attitudes towards art.

This personal trajectory, of practice and theory, has allowed me to thoroughly reflect upon the role of art in culture and also on my own life. Today I believe that artistic expression is a profoundly personal action that involves all the subjective and objective elements that are part of the author's existence. For the spectator, in the same way, the experience towards the work of art is also unique and particular, given the possible relationship between personal symbols and those used by the artist. This relationship between different individualities is extremely valuable to society, as it promotes self-awareness, sensibility and autonomy, all very important to personal and collective transformations.

It is clear to me that I was transformed by these reflections, experiences and knowledge, and my greatest motivation in writing this thesis was the possibility of sharing these insights through structured forms of questionings based on notions of practice, philosophy and economy.

In my understanding for one to be able to benefit from the great potentials of art, it is vital to understand how it is inserted within our capitalist society, and from a critical point of view to be able to establish a richer relationship between artist/work of art/spectator. In times of hyperconsumerism art lends its name to everything that is supposedly creative, as an attribute of value for products and services, and society loses awareness of how important art is for culture and humanity almost unnoticeably. Between a cultural expression for the elite and a vague and trivialized term for consumerism, art must always fight to maintain and expand its real social and human purpose.

I found in philosophy and in the experience of my mentors a series of complimentary ideas that helped my understanding of the issues surrounding the arts in our current context, and for so I believe that it is by bringing together distinctive points of view that we are able to and should look into what is yet to come.

INTRODUÇÃO

Aesthetic idea: "Representation of the imagination which induces much thought, yet without the possibility of any definitive thought whatever, namely concept, being adequate to it, and which language, can never get quite on level terms with or render completely intelligible."

Kant 1978 [1790/93]: §49

Esse capítulo examina a relação entre a minha investigação artística e sua inserção no contexto acadêmico para estabelecer as bases metodológicas dessa articulação teórico/prática e seus objetivos. A partir desses esclarecimentos fundamentais, relacionarei reflexões pessoais advindas da minha prática artística com ideias de filósofos, que levarão em consideração os potenciais da arte e sua inserção na indústria cultural.

A minha trajetória neste mestrado se inicia com uma postura, em parte ingênua, em parte mal formada, a respeito do que é ou pode ser a expressão artística. Encontrei, nas palavras e posturas de Robert Wiley e Richard Meitner, dúvidas e incentivos para que eu buscasse minhas próprias respostas na prática artística.

Essa dissertação busca transmitir, até os limites das palavras, os conhecimentos ganhos através da minha experiência e reflexões filosóficas complementares à ela, dentro do universo acadêmico. Nesse sentido essa dissertação é complementar ao conhecimento oferecido através da minha obra escultórica.

Início essa busca, fazendo referências ao texto *The production of knowledge in artistic research* de Hank Borgdorff. Nele, o autor relaciona ampla análise sobre as características singulares da arte como veículo de conhecimento, com os requerimentos e objetivos da formação e divulgação de conhecimento dentro e para a academia. Naturalmente o autor encontra divergências, mas busca da melhor maneira aliar prática artística e investigação acadêmica pelo objetivo comum de gerar conhecimento.

A afirmação: "*The practice of the arts is central to artistic research*" serve como ponto de partida e nos leva ao seu complemento: "*Characteristic of artistic research is that art practice (the work of art, the artistic actions, the creative processes) is not just the motivating factor and the subject matter of research, but that this artistic practice – the practice of creating and performing in the atelier or studio – is central to the research process itself. Methodologically speaking, the creative process forms the pathway (or part of it) through which new insights, understandings and products come into being.*" [1]

A exploração prática do artista não só é primordial para descobertas e resoluções de problemas da própria prática artística como também pode ser objeto de reflexão e levantar questões relevantes para fora dela.

Dizendo de outro modo: a investigação artística aqui tem duplo objetivo, servir de estímulo ao refinamento da expressão artística do autor (e sensibilidade do espectador) e formular perguntas, objetivas ou subjetivas, a serem abordadas em outros contextos, como nesse caso o acadêmico.

Entretanto ainda que possam ser complementares, os conhecimentos gerados pela experiência de se produzir arte e os que são fruto de reflexões sobre ela, são de naturezas muito distintas. A teoria não tem como substituir a experiência, quando se trata de conhecimento adquirido e transmitido, pois as palavras são extremamente limitadas para este fim em comparação a expressão artística.

Sendo assim, o que pretendo fazer nessa investigação teórica é expor a incapacidade da própria teoria de se aproximar da experiência, mas utiliza-la para denunciar sua própria influência negativa sobre a arte. Acredito que a arte é de maior importância cultural quando gera conhecimento sensorial e não conceitual, portanto meu esforço está em tentar reivindicar a soberania da arte sobre os conhecimentos que a sua prática gera.

Esses posicionamentos se relacionam a questões subsequentes que necessitam atenção. Tendo em consideração o seu sujeito, métodos, contextos e resultados distintos, Borgdorff destaca quatro delas:

1. *"The content of what artistic research investigates seems to elude direct access. It has an experimental component that cannot be efficiently expressed linguistically."*
2. *"In the context of discovery, pre-reflective artistic actions embody knowledge in a form that is not directly accessible for justification."*
3. *"The meaning of art is generated in interactions with relevant surroundings."*
4. *"The experiences and insights that artistic research delivers are embodied in the resulting art practice and products. In part, these material outcomes are non-conceptual and non-discursive, and their persuasive quality lies in the performative power through which they broaden our aesthetic experience, invite us to fundamentally unfinished thinking, and prompt us towards a critical perspective on what there is." [1]*

Uma vez que acreditamos que a arte é incapaz de ser contida em sua totalidade na teoria, e também na academia, apresenta-se o momento para denunciar a castração que ela sofre quanto é forçada a se submeter a administração que o mercado lhe impõe. Faço agora referência ao filósofo francês Gilles Deleuze, e extratos do seu texto *O ato da Criação*. Suas distinções extremamente didáticas, primeiro entre a natureza da ideia e a da comunicação, e depois entre a obra de arte e comunicação, são muito pertinentes para as elucidações acerca das distorções propositais dos sentidos da arte.

"(...) Having an idea, in any case, is not on the order of communication. (...) Primarily, communication is the transmission and propagation of information. What is information? It is not very complicated, everyone knows what it is. Information is a set of imperatives, slogans, directions—order-words. When you are informed, you are told what you are supposed to believe. In other words, informing means circulating an order-word. (...) Information is communicated to us, they tell us what we are supposed to be ready to, or have to, or be held to believe. And not even believe, but pretend like we believe. (...) This is the same thing as saying that information is exactly the system of control." [2]

No meu entendimento a comunicação é uma das ferramentas mais importantes das estratégias usadas pela "indústria cultural". Curadores e seus textos de sala, críticos de arte e colecionadores, quando inseridos, voluntariamente e sem crítica, à engrenagem, têm precisamente a intenção de impor uma verdade sobre a subjetividade da expressão artística, e com isso não só embrutecer o espectador,

como controla-lo, e por conseguinte, todos na cadeia comercial da arte, garantindo previsibilidade de lucro.

Para que não fiquem dúvidas, exponho outro trecho do texto onde Deleuze expõe muito claramente seu ponto de vista, através de uma pergunta e sua resposta: *“What relationship is there between the work of art and communication? None at all. A work of art is not an instrument of communication. A work of art has nothing to do with communication. A work of art does not contain the least bit of information. In contrast, there is a fundamental affinity between a work of art and an act of resistance.”* [2]

Aqui cabe reflexão sobre esse ato de resistência, e à que esse ato resiste. E para isso recorro como substrato teórico e argumentativo a Theodor W. Adorno, filósofo e sociólogo alemão, e seu texto: *Sobre a indústria da cultura*. Na sua articulação a arte está inserida em um contexto maior, a cultura, que na visão do autor *“Seria a manifestação da humanidade em estado puro, abstraindo de quaisquer contextos funcionais da sociedade”* e *“O que é específico na cultura é aquilo que escapa à nua e crua necessidade da vida.”* [3]

Aprofundando sua análise Adorno afirma: *“A cultura é o protesto perene do particular contra o geral, na medida em que este mantém aberto o conflito com o particular. (...) Mas sem culpa subjetiva, nem vontade individual, a administração representa inevitavelmente o geral contra esse particular. A sensação de desacerto, de incompatibilidade entre a cultura e a administração, é inseparável deste facto. Ela dá testemunho do antagonismo persistente de um mundo em persistente progresso de uniformização.”* [3]

Então chegamos a seguinte pergunta: a cultura (e dentro dela a obra de arte), resiste a que? À sua própria administração e à sua própria utilidade comercial. Essa administração, que insiste em uniformizar o espectador para controlar a demanda e a oferta da produção artística acaba por transfigurar a relação da sociedade com a arte, que é substituída por uma miragem de si mesma, e se oferece para o cliente.

Sobre esse embate, e em defesa da cultura, Adorno afirma *“A cultura opõe-se à administração. Seria mais elevada e mais pura, algo de inviolado, não talhado em função de quaisquer considerações táticas ou técnicas. Em linguagem intelectual, chama-se a isso a sua autonomia”.* [3]

Autonomiam, foi coincidentemente o título da minha primeira exposição individual já no mestrado, uma insinuação através de um grupo de peças em grande parte abstratas dessas questões elaboradas pela e para serem resolvidas pela sensibilidade (*ver figura 1*). Na exposição as obras propõem ao espectador relações não conceituais consigo mesmas e ainda que tenham relação indireta com a teoria, atingem, de forma muito mais direta, o cerne da questão.

Até esse ponto, temos um conflito, entre a natureza da arte e os interesses da indústria, e o que preciso como artista é o que eu ofereço agora: colaboração para a busca de soluções para esse conflito ou talvez utopias. Essa vontade de fazer parte ativa das ações em prol da arte se deve aos entendimentos, a partir da experiência de criação artística, do poder transformador da arte, individualmente e

coletivamente, e de como, principalmente enquanto espectador, somos coibidos no acesso a esse poder. Tenho claro para mim que a forma mais direta de se compreender esse poder da arte é através da experiência e não através do discurso, portanto é importante que o artista, sua obra, e o espectador se aproximem, para favorecerem as condições para essa colaboração e objetivo transformador.

Como esse conflito de interesses, (ou crise cultural) atinge a todos, e é causado pelos interesses de uma minoria [4] [5], suas resoluções devem ser propostas e requeridas pela maioria. No meu ponto de vista, a arte deve ser o veículo de transformação desse panorama, pois dentre outras tantas qualidades, ela ensina de forma muito cativante o espectador e o artista a imaginarem, e essa imaginação é imprescindível para que se crie um outro contexto para a própria arte. Mas para que a arte seja esse veículo, me parece fundamental um estreitamento na relação do artista com espectador, e a emancipação de ambos. Se a prática artística é tão transformadora para o artista, pode se dizer também que para além da experiência íntima e pessoal que ela gera, há a partir dela, a possibilidade de um “diálogo” ou troca imaterial entre o universo proposto ou insinuado pelo artista e a sensibilidade e faculdade cognitiva do espectador. Ambos têm responsabilidades para com essa relação. O desequilíbrio na percepção dessas responsabilidades separa-os e acaba por gerar uma disputa onde deveria haver uma cooperação por que ambos os papéis são formados por preconceitos equivocados. (Individualismo e alienação). Explico-me: é comum que artistas sejam analisados como detentores de sensibilidade superior e por isso se tornam aqueles a serem admirados, estudados, compreendidos* (e é claro que o oposto também é verdadeiro), isso também os leva a serem vistos como os transmissores unilaterais de seus universos interiores (e também marginalizados). São muitas vezes vistos como autores auto suficientes e auto referentes. Ao espectador, cabe, em geral, a posição de passividade e distanciamento, ele observa o outro através de uma vitrine invisível. Essas posturas, pré-definidas e veladas, acabam por criar impedimentos ao potencial de troca entre ambas as partes por que tornam a própria obra de arte em uma barreira ou limite quando ela poderia servir de ponte. Para buscar uma aproximação deve-se dividir a responsabilidade entre artista e espectador; ao artista cabe se deslocar da “confortável” e mercadologicamente útil postura de comunicador exibicionista plástico ou performático, e ao espectador cabe sua própria emancipação. Assim cada uma sua maneira, busca uma aliança sem intermediários, para compreenderem que a experiência é mais completa quando ambas as partes dividem funções, em comum mas também distintas, mas complementares e em certo sentido equivalentes. Desta maneira todos são convidados a exploração, a incerteza, a curiosidade e a imaginação, multiplicando exponencialmente significados e possibilidades. É nesse sentido que a arte tem um de seus grandes potenciais estimulado, o de revisar constantemente as situações atuais.

Gostaria de terminar esse capítulo fazendo uma última referência teórica, mas nem por isso de menor importância, inserindo reflexões e ideias do livro *O espectador emancipado* do filósofo Jacques Rancière. Com notável lucidez, o autor que investiga a relação do espectador com o teatro, dança e performance, doa argumentos perfeitamente apropriados para uma visão mais ampla da arte. Por considerar de grande valor de contribuição tanto para a questão de importância da arte como para o relacionamento entre artista-obra-espectador, irei ligar alguns trechos do texto. Começo por sua

definição de performance que no meu entender se aplica a toda obra de arte: *"It is not the transmission of the artist's knowledge or inspiration to the spectator. It is the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them excluding any uniform transmission, any identity of cause and effect."* [6]

Sobre o poder do espectador, que deve ser valorizado e restituído é também muito bem descrito nas passagens seguintes. *"The collective power shared by spectators does not stem from the fact that they are members of a collective body or from some specific form of interactivity. It is the power each of them has to translate what she perceives in her own way, to link it to the unique intellectual adventure that makes her similar to all the rest in as much as this adventure is not like any other. This shared power of the equality of intelligence link individuals, make them exchange their intellectual adventures, in so far as it keeps them separate from one another, equally capable of using the power everyone has to plot her own path."* [6]

"It is in this power of associating and dissociating that the emancipation of the spectator consists - that is to say the emancipation of each of us as spectator. Being a spectator is not some passive condition that we should transform into activity. It is our normal situation. We also learn and teach, act and know, as spectators who all the time link what we see to what we have seen and said, done and dreamed. There is no more a privileged form than there is a privileged starting point. Everywhere there are starting points, intersections and junctions that enable us to learn something new if we refuse, firstly radical distance, secondly the distribution of roles, and thirdly the boundaries between territories. We do not have to transform spectators into actors, and ignoramus into scholars. We have to recognize the knowledge at work in the ignoramus and the activity peculiar to the spectator. Every spectator is already an actor in her story; every actor, every man of action, is the spectator of the same story." [6]

No contexto particular da arte cabe esclarecer o significado que Rancière atribui a emancipação: *"the blurring of the boundary between those who act and those who look; between individuals and members of a collective body."* [6]

Concluo este capítulo com uma última passagem do texto "Espectador emancipado", que une artista, obra e espectador a partir do objetivo comum aos três de contribuição para a comunidade.

"Like researcher, artists construct the stages where the manifestation and effect of their skill are exhibited, rendered uncertain in the terms of the new idiom that conveys a new intellectual adventure. The effect of the idiom cannot be anticipated. It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the 'story' and make it their own story. An emancipated community is a community of narrators and translators." [6]

DESENHO EXPERIMENTAL

Nem antes, nem em resposta ou exemplificação às perspectivas abordadas no capítulo anterior, o trabalho autoral escultórico, do qual agora incidirá reflexão, foi criado e desenvolvido simultaneamente e em harmonia com o desenvolvimento dessas. Nessa articulação teórico-prática a alternância constante entre as duas visou preservar as individualidades de cada investigação e sem que se fosse gerada uma sequência linear entre as duas, o que naturalmente forçaria que uma fosse resultado da outra ou que uma tivesse sido desenvolvida a partir da primeira.

Se a teoria busca, através de argumentos e conceitos, gerar conhecimentos racionais e questionamentos, a criação artística abre mão da reflexão racional e de discursos em sua prática, que tem a intenção de exteriorizar a sensibilidade do autor, e em seus objetivos, que estimulam o conhecimento sensorial do espectador.

A partir dessa distancia intransponível entre as duas posturas, racional e sensorial, uma estratégia para relacionar as duas se torna necessária e esse caminho é resultante de perguntas e *insights* que uma abordagem gera na outra em alternância.

A minha postura para com o trabalho e experimentação artística foi constantemente influenciada, desde o início até a conclusão da exposição, por esses posicionamentos filosóficos, sociais e econômicos (ao mesmo tempo sempre busquei estar distante deles enquanto olhava para dentro de mim mesmo e buscava evitar reflexões racionais no processo criativo). Destaco que os percursos dessa que é minha atual “ética artística” (se assim posso chamar), foram Richard Meitner e Robert Wiley, que juntos, focados na expressão do autor, íntima e pessoal, sempre privilegiaram a emancipação dos artistas sob suas tutelas das estratégias e expectativas exigidas aos profissionais da arte, como o foco em comunicação, a intenção de transmitir conceitos, a simplificação da mensagem, etc.

Esse espaço importante para a expressão pessoal e a busca interna como principal ou talvez único objetivo dessa investigação prática permitiram que, antes do início da sua criação, a instalação Neptuno e outras obras que desenvolvi no período do mestrado fossem livres de quaisquer distorções frutos de objetivos racionais.

Refletir sobre o trabalho prático é uma forma de tentar dividir a perspectiva do artista e sua experiência, e, ainda que eu considere que a experiência é incomunicável, os rituais e contextos podem servir para desmistificar as práticas ou ações do autor e com isso convidarem a aqueles que ainda não experimentaram criar artisticamente a buscarem seus próprios caminhos, como criadores e espectadores.

A instalação é fruto das transformações internas que foram geradas no contexto do mestrado em conjunção a signos presentes ao longo da minha vida. Não tenho contudo, qualquer ambição de desfazer o mistério que essa rede de símbolos e influências forma, ao contrário, afasto qualquer intenção de interpretação pessoal ou externa de uma narrativa ou significado únicos. O mesmo espero

e/ou imponho ao espectador da obra, oferecendo incentivo oculto a sua autonomia perceptiva e sensorial, privilegiando liberdades interpretativas amplas e irrestritas.

Com essas bases foi iniciado o processo experimental, de carácter muito abrangente e lúdico. Deixei-me passear por inúmeras técnicas e materiais e simultaneamente sempre estive muito atento aos processos e resultados daqueles que estavam produzindo no meu ambiente. Logo ao princípio me interessei pelas experimentações como fins em si mesmas, curtos ou longos rituais pessoais, braçais, manuais, mecânicos, entre o nosso controle e tudo aquilo que foge a ele, entre a nossa imaginação e sensibilidade e os caprichos ou limites dos materiais e ferramentas. Encontrei nesse universo muitas respostas e perguntas, estímulos e provas de paciência e perseverança e de certa forma a simples continuidade desses passos, cada vez menos racionais por serem fragmentos de um todo sempre invisível e misterioso, formou todo o caminho até a apresentação final do trabalho, passando por todas as formas criadas antes dele. Pelo encantamento diante do mundo da experimentação capturei imagens de processos, que em um segundo momento foram editadas por Maria Ganem e juntos finalizamos o vídeo *Processes* apresentado na defesa de tese. (ver Figura 2)

O trabalho é resultado do ritmo, nem sempre constante. Foi muito importante para mim perceber que a inspiração vem tanto de longas cadeias de ações e também muitas interrupções necessárias e novos começos.

Em certa altura, diante de muitos caminhos possíveis gerados por cada experiência e seus desdobramentos percebi uma grande necessidade de distanciamento do que havia feito até ali, e de perspectivas externas. Nessa altura tive a sorte de ter mais um encontro, fundamental, com Richard Meitner, e enxerguei muitas novidades nos meus trabalhos desenvolvidos até então, e de todas as obras iniciadas até a altura, escolhi uma, a última que havia feito. (ver Figura 3) A desenvolvi, e a partir dela, comecei a imaginar, pouco a pouco, os outros elementos que iriam compor a instalação final. Essa escolha crucial se deve ao entendimento do desejo de se exteriorizar uma série de símbolos pessoais através de uma instalação formada por elementos correlacionados, concebidos com a mínima distancia temporal entre eles, fundamentados por, e colaborando para, um olhar interior muito atento e em um momento muito especial. Sinto que dentre tantos momentos de recepção de conhecimento esse é particularmente importante de ser compartilhado por que foi muito evidente o impacto que ele teve não só no trabalho final e na parte teórica com o qual ele dialoga, como também e principalmente na felicidade e motivação sentidos pelo caminho escolhido. Essa felicidade se tornou uma referência do que deve e pode ser um processo de investigação pessoal artística, e por mais abstrata que a sua descrição possa ser, não poderia deixar aqui tentar transmiti-la.

A partir desse momento não iria vir a expor peças avulsas que contariam em suas formas a história de todo o percurso do mestrado, pois entendi que esse trabalho de conclusão não tinha como objetivo representar os 2 anos de investigação e sim onde havia chegado. Desenvolveria uma instalação, que tornaria o espaço expositivo em cena. Com isso ganhei a possibilidade de construir uma atmosfera, e o caminho até a conclusão pela primeira vez se desenhou abstratamente.

A instalação é composta de elementos individuais, de escala algo indefinida, uma vez que não existe nenhuma figura humana além do espectador na cena como referência, que se relacionam uns com os outros e com o espaço. São individuais porque foram pensados individualmente e tem características estéticas particulares, isso dá a cada elemento a possibilidade de conter narrativas independentes. Se relacionam entre si porque estão unidos por materiais e escalas comuns, e com o espaço porque utilizam o chão e a parede sem qualquer intermédio, ao contrário, contam com a ausência de interferências para expandir o espaço para além das suas dimensões reais. (*ver figura 4*)

Os materiais principais são o concreto, vidro borosilicato em varas maciças e espuma especial para revestimento térmico. Os três possuem processos de manipulação completamente distintos, o concreto é feito a partir de moldes, a frio, o borosilicato tanto foi espelhado como manipulado no maçarico e a espuma foi esculpida a faca. Alguns elementos foram adornados com gravações a laser. Esses materiais têm características particulares que foram muito bem vindas e exploradas. O concreto tem cor e textura semelhante a rochas, é um material que transmite passagem de tempo, por suas imperfeições e variações de tom. O vidro potencialmente é pouco visível, transparente, quase totalmente invisível e opaco onde recebe espelho. Pela sua retidão, pode representar linhas imaginárias, mas em alguns usos também é elemento estrutural. Por sua percepção de fragilidade, o fato de ser usado para sustentar o concreto, o vidro gera uma contradição e ainda faz referência a um material que não está presente, o vergalhão. E a espuma finge ser pedra mas de todos os elementos é o mais leve e o que transmite mais peso visualmente. Os materiais sozinhos estabelecem relações de peso, massa, opacidade e textura.

Outro elemento unificador é a geometria, explícita nas formas, nos padrões bi dimensionais e na disposição das peças no espaço, e está tanto relacionada a desenhos de representação usados na química, quanto a símbolos místicos. (*ver figura 5*)

A iluminação das peças foi pensada e desenvolvida especialmente para o espaço e a instalação, pois todos os elementos presentes devem pertencer a obra (*ver figura 6*). Os focos de vidro suspensos por fios como linhas retas têm suas posições cuidadosamente determinadas para incidir sobre os elementos. A temperatura da luz, neutra, e a maneira como foi diagramada, doam dramaticidade a cena, e a altura em que os focos estão permite a observação de perto dos mesmos. Aqui cabe dizer que as luminárias foram desenvolvidas graças a enorme ajuda do mestre vidreiro Jose Luiz Liberato e do professor Nuno Paulino, que deu todo o suporte de eletrônica, sem os quais essa solução não existiria.

Completando a cena está a banda sonora ambiente. Vinda do andar superior à exposição e oculta, ela influencia diretamente na atmosfera do espaço. Composta de longuíssimas notas ela preenche a sala de vazio e afasta o som externo e estimula mais um sentido.

Destaco aqui outros elementos fundamentais de análise, com grande influência no trabalho: o espaço que o acolheu e a interface entre o artista e o responsável pelo espaço. Desde o momento em que o projeto não era muito mais do que alguns desenhos e palavras vagas sobre o que ele poderia vir a ser, já havia empatia e confiança por parte do Fernando Sousa, proprietário da galeria Verso Branco.

Arquitetonicamente o espaço não só tinha as dimensões e condições ideais para a obra, como inspirou características do trabalho feitas especialmente para o sítio. Destaco algumas dessas características: o declive de entrada no espaço tem dupla função/influência na percepção e engajamento da obra, a primeira é a criação de duas perspectivas distintas da cena (*ver figura 7*), uma superior, algo como uma vista aérea, mais ampla e distante e a segunda, inferior, mais próxima, onde o espectador pode passear entre os elementos, se abaixar para ver detalhes e formar seus enquadramentos (*ver figura 8*). Em segundo lugar estimula a partir da descensão dos degraus uma mudança de plano. Esse breve ritual, unido a transição sonora, que se beneficia da acústica particular do espaço, acentua uma série de diferenças entre esses dois planos, o externo e o interno, o superior e o inferior, o terrestre e o extraterrestre, o real e o imaginário.

É justamente entre, e em ambos esses espaços que, em todos os sentidos, a obra ambiciona estar: o abstrato e o simbólico, o científico e o lúdico, o passado e o futuro ou talvez em um tempo que só exista na imaginação de quem o interpreta. Essas sobreposições ou bifurcações buscam gerar dúvidas, coexistências contraditórias, complementariedades ou escolhas nos espectadores e no próprio artista. A obra também deseja alterar a percepção do tempo de si mesma, o paralisando ou retardando, nos permitindo espaço para experimentar essa diferença. Respeita-se acima de tudo o espaço sagrado entre a obra e sua percepção.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Após à exposição, se apresenta um período frutífero para reflexão sobre o que passou e de aprofundamento nos conhecimentos teóricos e práticos do mundo que me cerca e me interessa. A pratica artística anteriormente explorada trouxe uma serie de entendimentos acerca de muitos assuntos, como os sentidos da arte, relevância de trabalhos de outros artistas, aproximação da argumentação teórica de filósofos, questões de natureza pratica do contexto mercadológico em que a arte se insere além de muitas curiosidades novas. Sinto que houve expansão pessoal, do tipo que acaba por atrair mais investigação novas dúvidas e desejo de transformação.

Cronologicamente é a partir dessa conclusão da parte prática do mestrado que se inicia a articulação teórica que compõem essa dissertação. E nesse novo momento desafiador tive enorme sorte em contar com Christopher Aretta como meu co-orientador, pois além de se tornar um grande amigo e mentor, através da nossa troca, pude ter acesso a perspectiva de um grande conhecedor de filosofia, pedagogia, poesia, para falar só de alguns assuntos que foram basilares a minha formação de conhecimento. Essa perspectiva outra, tão generosamente compartilhada, serviu de ponte de ligação entre a minha perspectiva, e a de vários outros, e em última instancia gerou um enorme desejo de compartilhar o que encontrei, tanto na pratica quanto na teoria, através da prática e da teoria. Admito que transpor a palavras a riqueza dessa troca é impossível, ao menos nesse contexto, mas acho pertinente sugerir um ponto de partida a quem lê.

Com essa grande recepção de conhecimento, passei a ter novas capacidades sensitivas, e compreendi de uma forma compartilhável, motivos pelos quais certos artistas e suas obras de arte tem um impacto tão grande no espectador. E por acreditar que esses impactos são tão importantes, e fazem eco as questões até aqui abordadas, gostaria de fazer uma pequena seleção de artistas e alguns dos seus trabalhos para de certa maneira exemplificar características que eu considero valiosas. Esses exemplos são de grande utilidade para a argumentação em busca de denominadores comuns, entre áreas artísticas distintas assim como também para abrir espaço para considerações sobre suas fronteiras, se realmente existem, se são desejáveis e se podem ser borradas.

Em comum, identifico as dicotomias levantadas: experiência pessoal / coletiva, conversas com / sem palavras, duvida como potencial / erro, e pluralidade obtida através de múltiplos pontos de vista / simplificação máxima formadora de estereótipos.

Se notará que os artistas que foram escolhidos para análise, atuam em áreas de produção artística distintas, e foram assim selecionados intencionalmente, para extrapolar uma análise que seria desnecessariamente restrita e auto referente, e para demonstrar denominadores comuns. (Novamente as observações não substituem de todo a experiência, mas potencialmente criam um desejo de vê-las)

O primeiro artista que gostaria de refletir sobre se chama Nicolas Provost, e dos seus trabalhos, falarei especificamente da sua trilogia *Plot Point*, formada pelos filmes *Plot Point* (2007), *Star Dust*, (2010) e *Tokio Giants* (2012) [7], feito a partir de imagens capturadas em Nova Iorque, Las Vegas e Tóquio respectivamente.

Nicolas Provost nos confunde em prol da nossa própria imaginação. Em suas particulares imagens “reais” ou documentais, a quase inexistente recorrência a falas e a cronologias formais, oferecem um antídoto, por assim dizer, a doutrina midiática de esvaziamento das imagens, por que se vale de certos clichês contra sua própria obviedade.

Nesses três filmes a construção de uma atmosfera de suspense requer, além de efeitos de áudio trilha sonora, e diálogos quase sempre inaudíveis ou incompletos, acima de tudo, a colaboração imaginativa do espectador. Pode-se dizer que, de certa forma, impõe uma investigação (impossível de conclusão) externa aos seus motivos ou interesse em relação a escolha dessas imagens e seus simbolismos. Acredito-se tratar de uma oferta de troca, da compreensão racional (e por isso restritiva) de um filme pela sua sensação.

Talvez não seja exagerado dizer que, a sua maneira e em seu particular contexto histórico, Nicolas reformula seu olhar e dos que observam suas obras de maneira a se obter mais do “do mesmo”, ou banal. A experiência que o artista e seus filmes veicula, se beneficiam do contexto onde seu trabalho é exposto (galerias de arte, festivais de filmes artísticos, museus) onde se assume que o vulgar não é o que se deve encontrar, onde o ritual é o de estimular o olhar para encontrar o novo.

De maneira distinta, mas estimulando pontos semelhantes, Pina Bausch valoriza, no seu extenso trabalho, esse novo olhar, fragmentado e poético, sobre a realidade, contando com a pluralidade dos seus dançarinos, (tanto em termos de etnia e biótipos) e a intimidade que se formou e se desenvolveu ao longo de anos de colaboração. Também se valeu de cenografias e figurinos magistralmente concebidos, iluminação teatral, música e todos os demais recursos disponíveis tanto a dança quanto ao teatro, para criar mundos ricos, simbólicos e multifacetados, visitados pelo espectador ao vivo ou através de registros.

A dança se beneficia da enorme intimidade que todos nós temos com as possibilidades mecânicas, gestuais e expressivas do corpo humano, o que nos leva a relacionar a nossa própria experiência pessoal de coordenação motora e expressão corporal com os movimentos mais controlados, expressivos, originais e sutis dos dançarinos que se apresentam em performances. E por isso é “entendida” sem palavras, e permite uma interação necessariamente coletiva e individual.

A partir desses entendimentos, me parece, o cineasta Wim Wenders buscou sua postura para retratar, em seu filme *Pina* (2011) [8], esses potenciais e particularidades, e adicionou à complexa “narrativa” (malha de histórias abstratas) dos espetáculos a montagem particular do cinema e suas possibilidades logísticas e técnicas.

Trouxe as coreografias para fora das salas de espetáculos (que de certa forma funcionam como molduras para uma pintura em movimento ou plintos para um conjunto de esculturas moveis), para o

mundo real e poético. E o que ganhou (ganhamos) com esse deslocamento foram belas sobreposições de acertos e experiências lúdicas do cinema e da dança. (E um novo olhar sobre o trabalho de Pina)

Em sua homenagem fílmica a grande coreógrafa e dançarina Pina, inseriu também em seu filme imagens e relatos dos dançarinos de sua companhia de dança, deixando que se entenda que a colaboração e mistura de perspectivas é fundamental a riqueza das suas criações, ao mesmo tempo que enaltece a capacidade de entendimento do outro, Pina (e por conseguinte Wim Wenders também o faz) valoriza na mesma medida a colaboração indispensável e particular de cada dançarino, sublinhando responsabilidades criativas de todos os envolvidos (inclusive para além dos dançarinos) e de certa forma compartilhando a autoria do todo enquanto obra.

A esse grupo de artistas e trabalhos gostaria de agora somar o artista Christian Marclay, que teve sua obra *The Clock* (2010) [9] exposta na Fundação Centro Cultural de Belém (CCB) no ano de 2015. A obra áudio visual utiliza imagens de arquivo, em grande parte da indústria cinematográfica norte americana, que são reinterpretadas através da sua descontextualização do original. Explorando extensivamente a relação da imagem com sons e ruídos, faz montagens com imagens de filmes de eras distintas e forma uma malha temporal densa e sobreposta, e a experiência de absorção de narrativas por parte do espectador é singular. Organizando meticulosamente imagens de filmes onde relógios, e por extensão, o tempo são evocados, nas incríveis 24 horas de seu filme ele incansavelmente constrói e concatena pequenas narrativas fragmentadas, feitas a partir de planos sequencia compatíveis e ambientação sonora sobreposta ao áudio original dos filmes.

O êxito é uma subversão da relação espectador > obra áudio visual, e através dos muitos caminhos breves que cria e abandona valoriza cada trecho de filmes como possuidores de enorme potencial simbólico e narrativo.

Esses e tantos outros artistas são referências de exploradores do desconhecido e questionadores de uma organização cada vez mais uniforme das coisas, e nos movem, talvez principalmente, por que apontam seus esforços de intercâmbio para a nossa sensibilidade mais do que somente nossa racionalidade. Nós, os espectadores e também artistas, passamos a sentir uma gratidão pelo estímulo e respeito ao desenvolvimento de novas e mais amplas capacidades dos nossos corpos, audição, cognição abstrata, visão, etc. Além disso, esses trabalhos também geram uma insatisfação ou ao menos contraponto em nós, em relação a todas as expressões artísticas propositalmente simplificadas, no sentido redutor da palavra, e que dessa forma inibem ou desvalorizam nossas capacidades inerentes de imaginação, por que reproduzem sem quase qualquer alteração substancial, o que foi feito antes e o que vem sendo feito em simultâneo que é considerado (validado) artístico ou criativo.

CONCLUSÃO

O que busquei oferecer com essas palavras e as obras que produzi e expus, foi uma trajetória particular de transformação mas que não é isolada do mundo no qual estou inserido. Tentei a partir da colaboração entre “oposições”: pratica/teoria artística, espectador/artista, arte/mercado, pessoal/coletivo, formar perspectivas menos unilaterais sobre essas questões, evitar radicalismos desnecessários e propor posicionamentos mais conscientes em relação a arte

Essa trajetória pessoal, pratica e teórica, me permitiu refletir amplamente sobre o papel da arte inserida na cultura e também na minha própria vida e hoje acredito que se expressar artisticamente é uma ação profundamente pessoal, que envolve todos os elementos subjetivos e objetivos que fazem parte da existência do autor. Da mesma maneira, para o espectador, a experiência na relação com a obra de arte, também é única e particular, uma vez que ele relaciona seus símbolos pessoais com os símbolos utilizados pelo artista. Essa relação entre individualidades é extremamente forte e valiosa para sociedade, uma vez que fomenta autoconhecimento, sensibilidade e autonomia, muito importantes para transformações pessoais e coletivas.

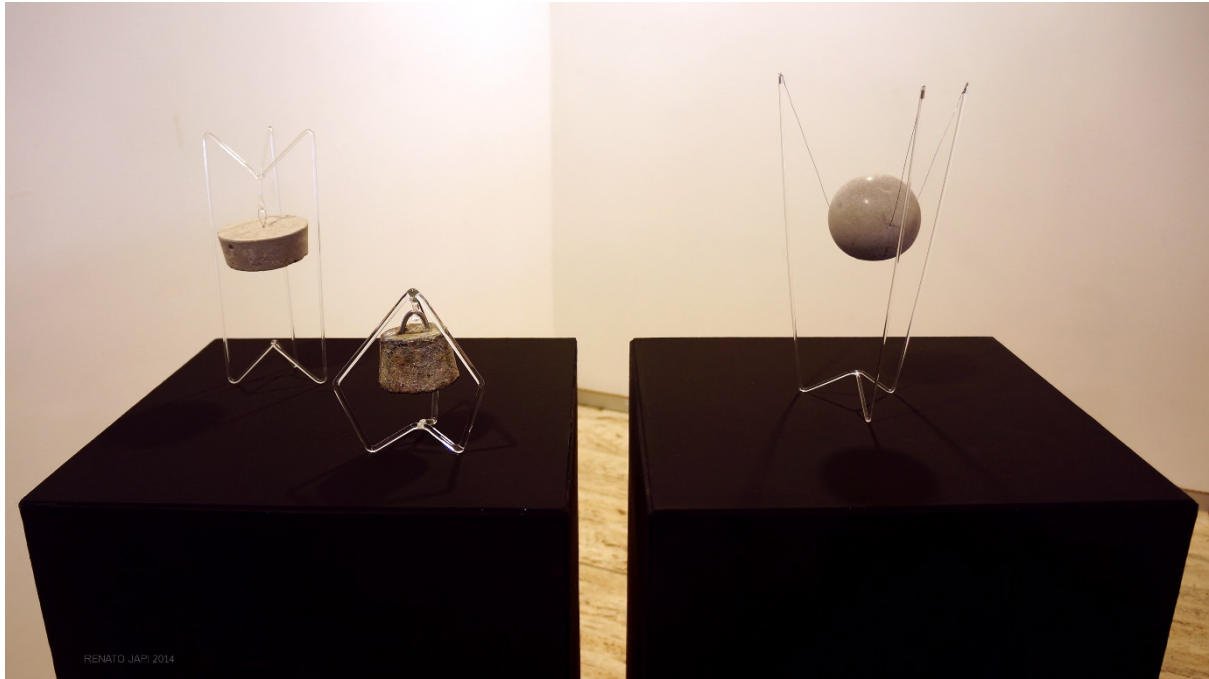
Tenho claro para mim que fui muito transformado por essas reflexões, experiências e conhecimentos ganhos, e a minha maior motivação para a confecção dessa tese, foi a possibilidade de compartilhar esses *insights*, através de questionamentos estruturados a partir da pratica, filosofia e economia.

No meu entendimento para que se consiga beneficiar dos enormes potenciais da arte, é imprescindível entender como ela está inserida na no capitalismo atual, para a partir de um posicionamento crítico, se possa estabelecer uma relação entre artista/obra/espectador mais enriquecedora no melhor sentido da palavra. Na era de hiperconsumismo que vivemos, a arte cede seu nome a tudo aquilo que é supostamente criativo, como atributo de valorização de produtos e serviços e com isso a sociedade vai perdendo, sem perceber, a consciência do quão importante a arte é para a cultura e humanidade. Entre uma expressão cultural para uma elite e um termo vago banalizado em toda parte para o fim do consumo, a arte deve sempre lutar para manter e expandir seu real proposito social e humano.

Encontrei na filosofia e na experiência de meus mentores, uma serie de ideias complementares que ajudam a compreensão de quais as problemáticas e suas soluções das artes no nosso contexto atual, por tanto acredito que é com uma soma de pontos de vista distintos que podemos e devemos buscar o que ainda está por vir.

FIGURES

FIGURE 1



Top: Self-awareness

Bottom left: Freewill and Determinism

Bottom right: Ever-changing collective

AUTONOMIAN exhibition 2014



FIGURE 2

"Processes" Film - 2015

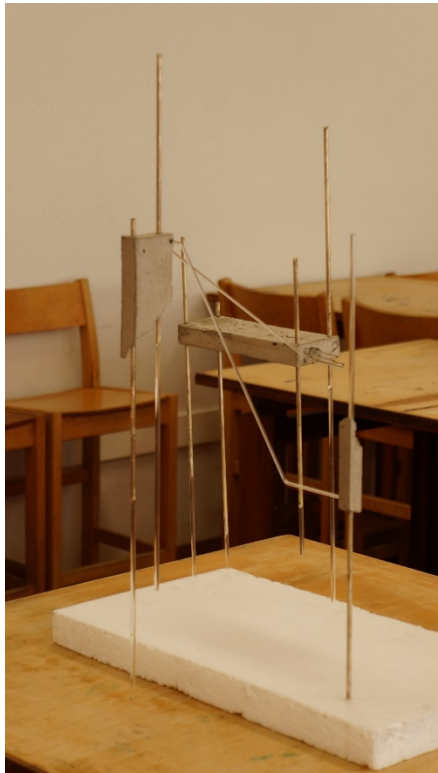
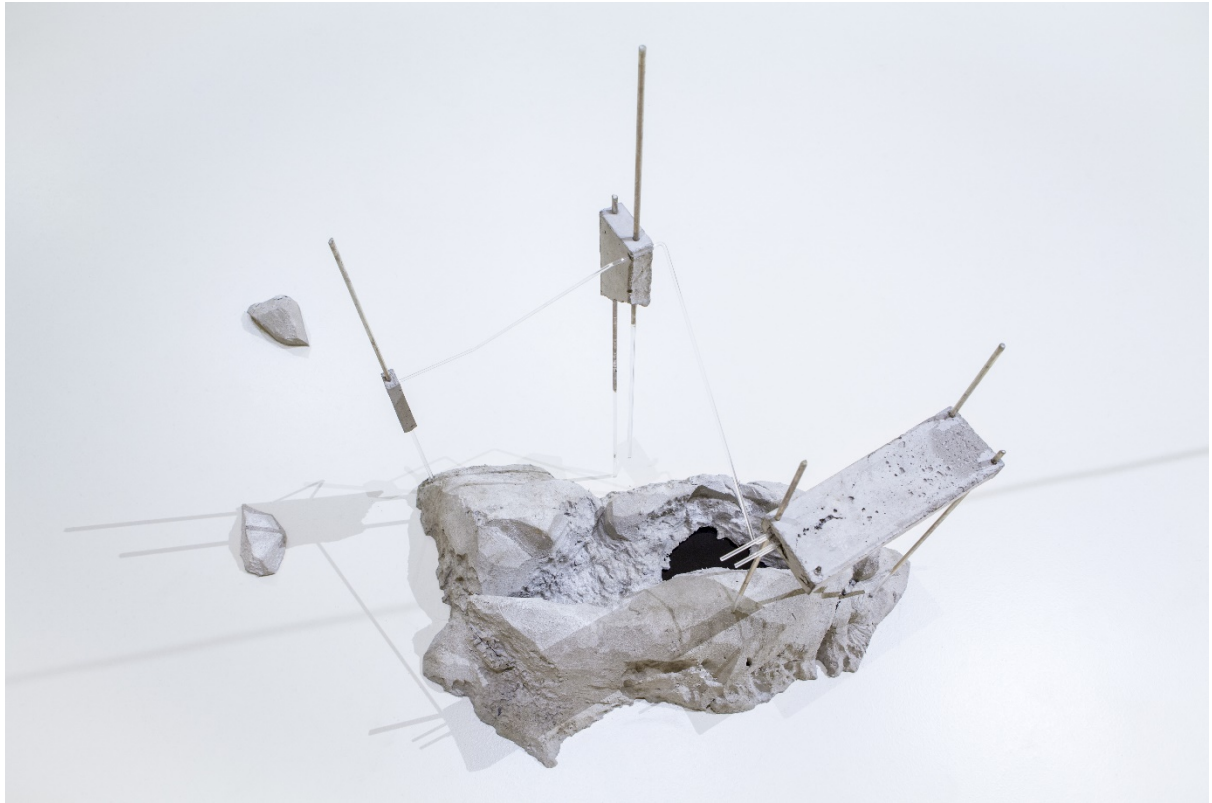


FIGURE 3

Top: *Untitled*, NEPTUNE exhibition 2015

Bottom: Study



FIGURE 4

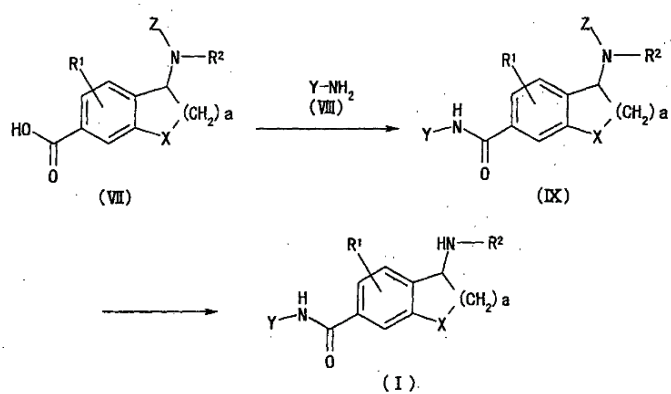
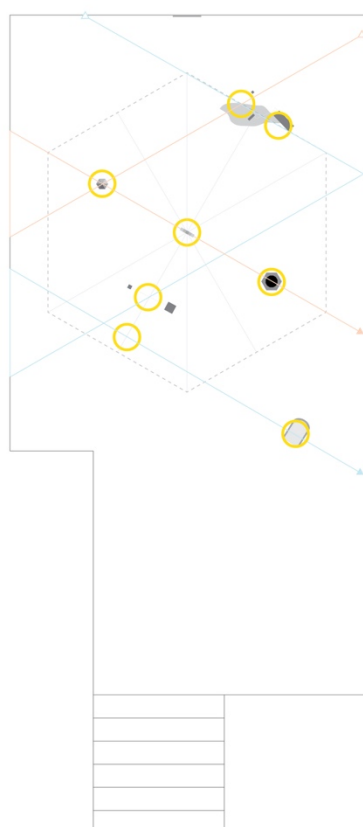
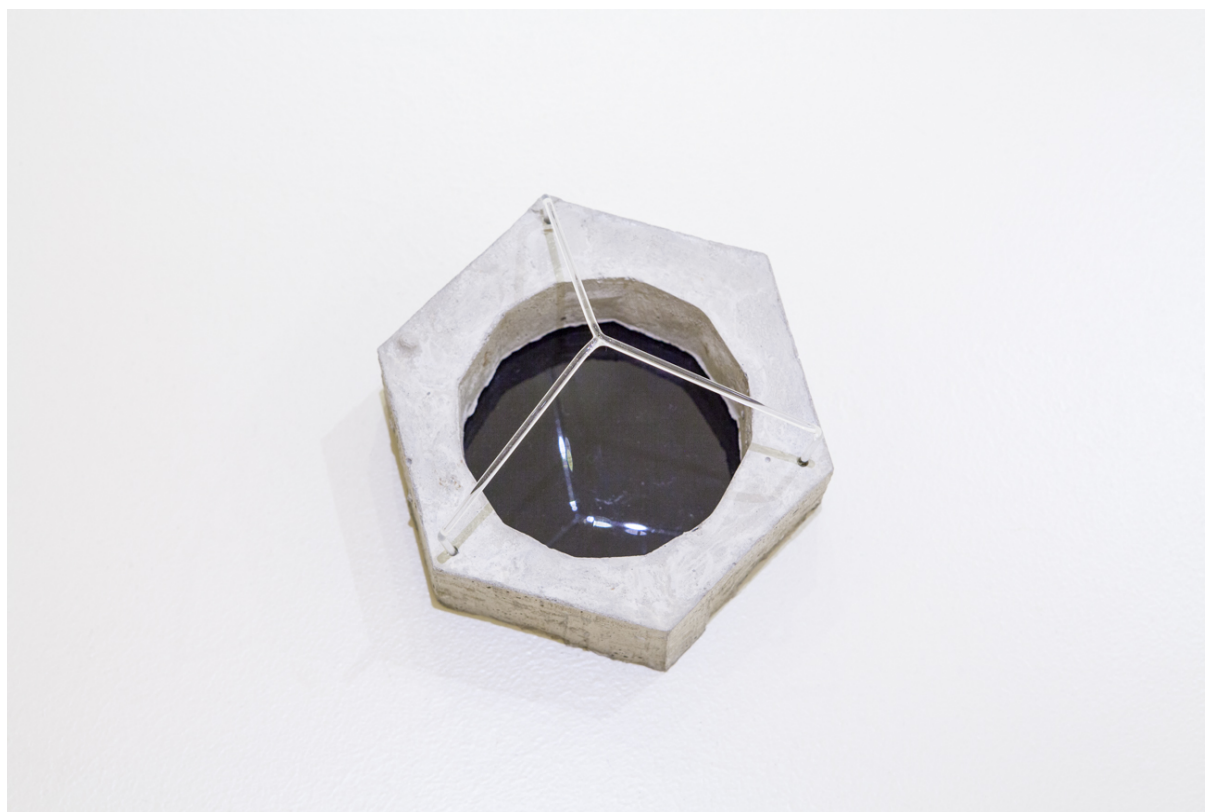


FIGURE 5

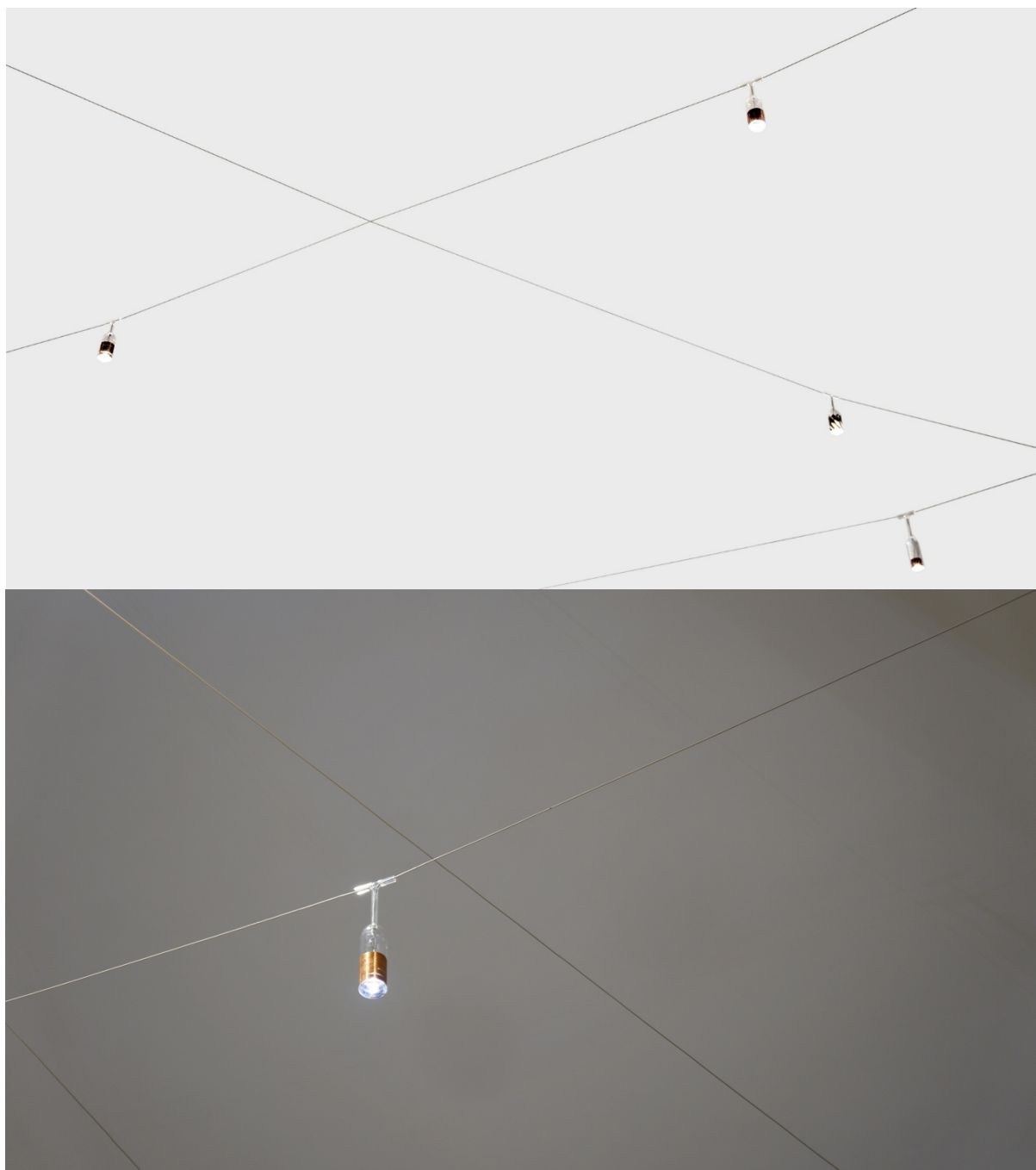


FIGURE 6

“Elétrico” lighting system - NEPTUNE exhibition – 2015



FIGURE 7

Top: Ground view

Bottom: Superior view

NEPTUNE exhibition – 2015

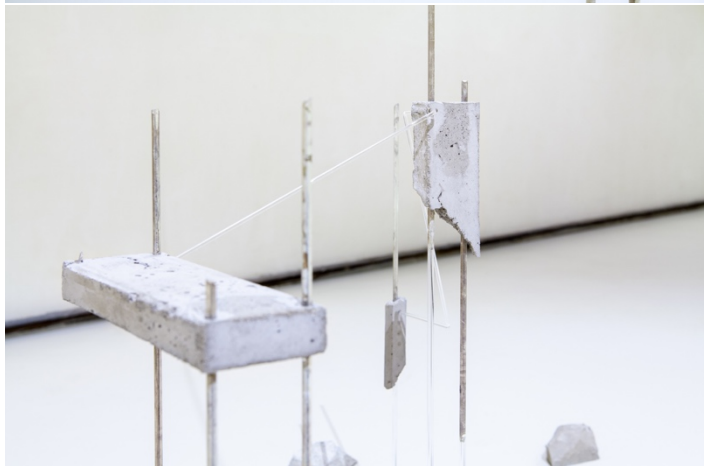


FIGURE 8

BIBLIOGRAPHY

- [1] Borgdorff, Henk (2011). *The production of knowledge in artistic research*, in The Routledge Companion to Research in the Arts. Routledge, London and New York, (2011).
- [2] Deleuze, Gilles (1987). *What is the Creative Act?*, in Two Regimes of Madness, Texts and Interviews 1975-1995. Edited by David Lapoujade, translated by Ames Hodges and Mike Taormina, p. 312-324. Columbia University (2007). Available online: https://www.kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/what_is_the_creative_act.pdf
- [3] Adorno, Theodor W. and Novus, Angelus (1974). *Cultura e Administração*, in Sobre a Indústria da Cultura, p. 107-132. Angelus Novus Lda., Coimbra, (2003).
- [4] El País, Vega, Miguel Ángel G. <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2015/04/cinco-galerias-controlan-un-tercio-de-las-exposiciones-en-estados-unidos.html> (2015)
- [5] Libération, Preciado, Paul B. http://www.liberation.fr/chroniques/2015/03/13/momapompidoutate-guggenheimabudhabi_1220169 (2015)
- [6] Rancière, Jacques (2008). *The Emancipated Spectator*, p. 1-23. Verso, London and New York, (2009). Available online: <https://www.brown.edu/conference/dance-theory/sites/brown.edu/conference/dance-theory/files/uploads/Ranciere%20-%20Emancipated%20Spectator.pdf>
- Ganem, Angela (2010). *O mercado como ordem social em Adam Smith, Walras e Hayek*, in Magazine Economia e Sociedade, v. 21, n.1, p. 143-164. Edition Unicamp, Campinas (2012). Available online: <http://www.eco.unicamp.br/docprod/downarq.php?id=3177&tp=a>

FILMOGRAPHY

- [7] Nicolas Provost - *Plot Point* (2007), *Star Dust*, (2010) and *Tokio Giants* (2012). Available online: <http://www.nicolasprovost.com/films/>
- [8] Win Wenders – *Pina* (2011)
- [9] Christian Marclay – *The Clock* (2010)